ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

13

Ένσορ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Τζέημς Ἔνσορ

MARCEL DE MAEYER

Τζέημς Ἔνσορ



1

Ο ΕΝΣΟΡ γεννήθηκε στὶς 13 Ἀπριλίου 1860 στὴν Ὀστάνδη, ἀπὸ πατέρα Ἄγγλο καὶ μητέρα Φλαμανδή· σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ ἔμεινε στενὰ δεμένος μὲ τὴν πόλη ὅπου γεννήθηκε καὶ ὅπου ἔζησε, ἐργένης, μιὰν ἀστικὴ καὶ καθιστικὴ ζωή. Ἡ θάλασσα, ἡ ζωὴ τοῦ λιμανιοῦ, ἡ ζωντάνια τῆς ἐποχῆς τῶν μπάνιων, τὸ καρναβάλι, ἦταν γι' αὐτὸν ἀδιάκοπες πηγὲς ἐμπνεύσεως. Τὸ πατρικό του σπίτι μὲ τὸ ἀστικὸ ἐσωτερικό του καὶ τὸ μαγαζὶ μὲ τὰ διάφορα περίεργα ἀντικείμενα, ἀναμνηστικὰ ἀπὸ τὴν Ὀστάνδη, κοχύλια, ἐξωτικὰ εἴδη καὶ μάσκες, τὸν γοήτευαν. Ὅλα αὐτὰ ἦταν ἀρκετὰ γιὰ νὰ δημιουργήσῃ ὁ Ἔνσορ, κλειστός, εὐαίσθητος, μὲ πλούσια φαντασία καθὼς ἦταν, ἕναν κόσμο καὶ νὰ περάσῃ μέσα σ' αὐτὸν ὁλόκληρη τὴ ζωή του. Μόλις μπῆκε στὸ κολλέγιο στὴν Ὀστάνδη, δύο ἄσημοι τοπικοὶ ζωγράφοι τὸν μύησαν στὴ ζωγραφική. Τὸ 1877 ἐγγράφεται στὴν Ἀκαδημία τῶν Βρυξελλῶν. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ φαίνεται ὅτι ἦρθε σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ πρωτοπορία τῶν Βρυξελλῶν. Γύρω στὰ 1880 μπαίνει στὸν πνευματικὸ κύκλο ποὺ εἶχαν δημιουργήσει ὁ πρύτανις τοῦ πανεπιστημίου τῶν Βρυξελλῶν Ἐρνὲστ Ρουσσὼ καὶ ἡ γυναίκα του. Ἐκεῖ βρίσκει μιὰ συνεχῆ καὶ φιλικὴ ὑποστήριξη. Φεύγοντας ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία τῶν Βρυξελλῶν, τὸ 1880, ἐγκαθίσταται ὁριστικὰ στὴν Ὀστάνδη κοντὰ στοὺς γονεῖς του. Ταξιδεύει ἐλάχιστα, ἀλλὰ πηγαίνει κάθε τόσο στὴν πρωτεύουσα γιὰ νὰ δουλέψῃ. Συμμετέχει σὲ μερικὲς συλλογικὲς ἐκθέσεις κι ἔχει τὶς πρῶτες του ἀπογοητεύσεις. Τὸ 1883 βρίσκεται ἀνάμεσα στοὺς ἱδρυτὲς τῆς «Ὁμάδας τῶν Εἴκοσι», ποὺ γιὰ χρόνια θὰ κατευθύνῃ τὸ κίνημα τῆς μοντέρνας τέχνης στὸ Βέλγιο. Μὲ τὰ ἔργα τῆς «σκοτεινῆς περιόδου» του (1880 - 1885) ὁ Ἔνσορ ἄνοιξε, σὲ σύντομο διάστημα, τὸ δρόμο γιὰ τὸ βελγικὸ Ἐμπρεσιονισμό. Σὲ λίγο καιρό, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ Ὀκτὰβ Μάους, οἱ Γάλλοι ζωγράφοι, καὶ κυρίως οἱ νεοεμπρεσιονιστές, ἀρχίζουν νὰ προσέχουν τὴν κατεύθυνση τῆς «Ὁμάδας τῶν Εἴκοσι». Ἡ τέχνη τοῦ Ἔνσορ βρίσκεται τὴ στιγμὴ αὐτὴ σὲ πλήρη ἀνάπτυξη καὶ ὁ καλλιτέχνης ἀφιερώνεται σὲ ἔρευνες ποὺ καταλήγουν, ἀπὸ τὸ 1888, στὴ «φωτεινὴ περίοδό» του. Ἔχοντας φτάσει στὴν κορυφὴ τῆς δημιουργικῆς του δύναμης, ἀντιμετωπίζει ἔντονες ἀντιθέσεις, ἀκόμα καὶ μέσα στὴν ἴδια του τὴν ὁμάδα, ποὺ πολλὲς φορὲς ἀρνεῖται τὰ ἔργα του. Αἰσθάνεται πιὸ ἀπομονωμένος ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ πατέρα του (1887), δὲ βρίσκει καμιὰ ὑποστήριξη στὸ περιβάλλον τῆς οἰκογένειάς του. Ἡ ἀπομόνωση καὶ ἡ ἔλλειψη κατανοήσεως σημαδεύουν ἀπὸ τότε ἔντονα τὴν προσωπικότητά του καὶ ἡ αἴσθηση ἀποστερήσεως καὶ ψυχικῆς ἐντάσεως γίνεται ἐνεργητικὴ τάση, ἕνα κίνητρο γιὰ μιὰ τέχνη τολμηρὰ ἐπιθετική. Πάντως ἀπὸ τὸ 1893 ἡ δραστηριότητά του μειώνεται· μετὰ τὸ 1900, ἂν καὶ ἡ ποιότητα τῶν ἔργων του πέφτει σημαντικά, ἡ φήμη του προοδευτικὰ αὐξάνεται.

Τὸ 1894 ὁ Ἔνσορ κάνει τελικὰ τὴν πρώτη του ἀτομικὴ ἔκθεση σὲ μία αἴθουσα τῶν Βρυξελλῶν· τὸ 1898 κάνει μιὰ μικρὴ ἔκθεση στὸ Παρίσι, στὰ γραφεῖα τῆς ἐπιθεωρήσεως «Ἡ Πένα», ποὺ τοῦ ἀφιερώνει ἐξάλλου ἕνα εἰδικὸ τεῦχος (1889) μὲ μιὰ ἀνθολογία ἀπὸ κριτικὲς μεγάλων συγγραφέων. Ἡ πραγματικὴ ἐπιτυχία ὅμως δὲν ἔχει ἔρθει ἀκόμα. Μόνο μετὰ τὸ 1905, ὅταν ὁ μεγάλος φιλότεχνος καὶ μαικήνας Φρανσουὰ Φρὰνκ ἀνακαλύπτει τὸν καλλιτέχνη, αὐξάνεται μὲ γοργὸ ρυθμὸ ἡ φήμη του. Τὸ 1908 ὁ Ἐμὶλ Βεράρεν ὑπογράφει τὸ πρῶτο σημαντικὸ ἔργο ποὺ εἶναι ἀφιερωμένο στὸν Ἔνσορ. Τὸ 1910 γίνεται ἡ πρώτη μεγάλη του ἔκθεση στὸ ἐξωτερικό, στὸ Ρόττερνταμ. Μετὰ ἔρχεται ὁ πόλεμος. Τὸ 1915 πεθαίνει ἡ μητέρα τοῦ Ἔνσορ. Τὸ 1917 ὁ καλλιτέχνης μετακομίζει: κληρονόμησε ἀπὸ τὸ θεῖο του ἕνα σπίτι, ἀλλὰ διατηρεῖ τὸ μαγαζὶ μὲ τὰ κοχύλια καὶ τὰ ἀναμνηστικά, ὅπως διατηρεῖ μέσα στὸ ἐργαστήρι του στὸ πρῶτο πάτωμα μιὰν ἐπιλογὴ ἀπὸ ἀριστουργήματα, συγκεντρωμένα γύρω ἀπὸ τὴν Εἴσοδο τοῦ Χριστοῦ στὶς Βρυξέλλες. Ἐκεῖ, μέσα σ' ἕνα φανταστικὸ σκηνικό, τριγυρισμένος ἀπὸ ἑτερόκλητα καὶ παράδοξα ἀντικείμενα, ἀσχολεῖται μὲ τὸ νὰ ζωγραφίζῃ, νὰ παίζῃ πιάνο, νὰ γράφῃ, νὰ δέχεται μὲ εὐχαρίστηση ἕνα κοινὸ ποὺ σύντομα θὰ τὸν θαυμάσῃ καὶ θὰ τὸν ἀνακηρύξῃ «Πρίγκιπα τῶν ζωγράφων». Πρὶν νὰ πεθάνῃ, σχεδὸν ἐνενήντα χρονῶν, στὶς 19 Νοεμβρίου τοῦ 1949, ὁ Ἔνσορ εἶχε τὴν τύχη νὰ παρευρεθῇ στὰ ἐγκαίνια τοῦ μνημείου του στὴν Ὀστάνδη καὶ νὰ δῇ τὴ φήμη του ν' ἁπλώνεται σ' ὅλο τὸν κόσμο.

Ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος καὶ ἡ συνειδητοποίηση τῆς δημιουργικῆς ἐλευθερίας στὴν τέχνη

ΓΙΑ πολὺ καιρὸ ἡ τέχνη τοῦ Ἔνσορ θεωρήθηκε σὰν δευτερεῦον φαινόμενο, στὸ περιθώριο τοῦ μεγάλου κινήματος τῆς μοντέρνας τέχνης, ποὺ εἶχε τὸ κέντρο της στὴ Γαλλία. Στὴ δημιουργία αὐτῆς τῆς ἐντυπώσεως ἔπαιξαν ἀσφαλῶς ρόλο καὶ ἡ ἀπομονωμένη ζωή του καὶ τὸ ἐντυπωσιακό, ἀλλὰ χαοτικὸ καὶ ἄνισο σύνολο τοῦ ἔργου του. Ἀτομικιστὴς μέχρι τὰ ἄκρα, ἀφιερωμένος ὁλοκληρωτικὰ στὴν ἰδιότροπη λατρεία τοῦ ἔργου του, παρακολουθώντας, στὸ τέλος τῆς ζωῆς του, τὴν ἀργή του ἄνοδο πρὸς τὴ δόξα, ὁ Ἔνσορ θέλησε νὰ δημιουργήση ἕνα μύθο, βοηθώντας κάπως καὶ ὁ ἴδιος στὴν ἐξάπλωση τῆς φήμης του. Ἡ σημασία τοῦ ἔργου του διευκρινίζεται προοδευτικά, γίνεται ὅλο καὶ πιὸ καθαρή, ὡς τὴ στιγμὴ ὅπου, μὲ ἀλλαγμένη τὴν ὀπτικὴ γωνία καὶ μὲ μιὰ πλατύτερη προοπτική, ἀπὸ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, ἡ μοναχικὴ καὶ σημαντικὴ συνεισφορά του ἀναγνωρίζεται σὲ ὅλο καὶ πιὸ μεγάλη κλίμακα.

Ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης παρουσιάζει ἐξαιρετικὰ πρώιμη ὡριμότητα: στὰ δεκαπέντε - δεκαέξι του χρόνια, μόλις ἔχοντας μπῆ στὴν Ἀκαδημία τῶν Βρυξελλῶν, ζωγραφίζει μικρὰ τοπία, ἀπόψεις ἀμμολόφων καὶ ἀκτῶν μὲ χαρακτήρα καθαρὰ νατουραλιστικό, ποὺ εἶναι ἤδη ἀξιοσημείωτα γιὰ τὶς λεπτὲς διαφορὲς τῶν ἀποχρώσεων καὶ γιὰ τὴν εὐαισθησία στὸ φῶς. Ὅ,τι κι ἂν λέγεται, ὁ Ἔνσορ δὲν ξέφυγε τελείως ἀπὸ τὴν ἐπίδραση μιᾶς παραδοσιακῆς διαμορφώσεως. Τὸ ἀποδεικνύουν ὁρισμένες του συνθέσεις συμβατικὰ ρομαντικές, ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς μαθητείας του στὴν Ἀκαδημία τῶν Βρυξελλῶν (1877 - 1880). Πάντως, οἱ πρῶτες του ἐπαφὲς μὲ τὴ νεαρὴ πρωτοπορία τῶν Βρυξελλῶν τὸν βοήθησαν νὰ ἀναπτύξη τὴν προσωπική του ἄποψη, τόσο ποὺ ἔφτασε τὸ 1879 νὰ ζωγραφίση τρεῖς μικρὲς αὐτοπροσωπογραφίες καὶ τὴν *Κυρία μὲ τὴ μύτη πρὸς τὰ πάνω* (Ἀμβέρσα, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν). Τὰ ἔργα αὐτὰ ἐγκαινιάζουν τὴ λεγόμενη «σκοτεινὴ περίοδο» τοῦ Ἔνσορ, ποὺ κράτησε μέχρι τὸ 1885. Εἶναι ἡ πρώτη ἐπιβεβαίωση μιᾶς δημιουργικῆς δυνάμεως ποὺ ξεσπᾶ, μὲ θαυμαστὸ κῦρος καὶ ἔνταση, τὸ 1880, ὅταν ὁ Ἔνσορ ἐγκαθίσταται ὁριστικὰ στὴν Ὀστάνδη.

ΕΙΝΑΙ λοιπὸν σημαντικὸ ἀπὸ ψυχολογικὴ ἄποψη τὸ ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Ἔνσορ, στὴν πρώτη αὐτὴ ἄνθησή της, εἶναι ἀκόμα βυθισμένη στὸ κλίμα ἀσφάλειας τοῦ πατρικοῦ του σπιτιοῦ. Τὸν μαγεύουν τὰ παιχνίδια τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς στοὺς κλειστοὺς χώρους· ἀνακαλύπτει τὴ μυστικὴ ζωὴ τῶν πραγμάτων καὶ τὶς σιωπηλές τους μεταμορφώσεις. Οἱ ἀσταθεῖς διαθέσεις τῶν προσώπων ποὺ κινοῦνται μέσα στὴν οἰκογένεια εἶναι τὸ στοιχεῖο του. Παρατηρεῖ προσεκτικὰ μέσα ἀπὸ τὰ παράθυρα, μὲ διεισδυτικὴ καὶ στοχαστικὴ ματιά, τὴ ζωὴ τοῦ δρόμου, τὸ παιχνίδι τοῦ φωτὸς ἀνάμεσα στὰ σύννεφα, πέρα ἀπὸ τὶς σκεπές. Καὶ ἡ φύση ἀκόμα εἶναι γνώριμη: εἶναι ἡ φύση τῆς γειτονικῆς πεδιάδας, τῶν ἀμμολόφων, τῆς ἀκτῆς, τῆς θάλασσας ποὺ βρίσκεται παντοῦ. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὁ Ἔνσορ εἶναι ὁ κατεξοχὴν ζωγράφος τῶν μικροαστικῶν ἐσωτερικῶν τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα. Ἀπεικονίζοντας αὐτὰ τὰ πνιγηρὰ δωμάτια, ποὺ εἶναι φορτωμένα μὲ διακοσμήσεις καὶ ἔπιπλα τελείως κακοῦ γούστου, δὲν ἐκφράζει καμιὰ κριτικὴ εἰρωνεία. Οἱ χῶροι αὐτοὶ τοῦ εἶναι ἀγαπητοί, ἀναδίνουν οἰκειότητα, ὅπως στὸ *Ἀστικὸ σαλόνι* (1861, Ἀμβέρσα, Βασιλικὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν), καὶ ξεχύνουν μουσικὴ (*Ἡ ρωσικὴ μουσική*), πλήρη καὶ ἠχηρή. Τὸ ὡραῖο ὑλικὸ τὸν τραβοῦσε καὶ ὁ Ἔνσορ ζωγράφισε καὶ νεκρὲς φύσεις ὅπου τὸ πλούσιο χρῶμα, δουλεμένο μὲ ἔξοχη μαεστρία καὶ λουσμένο στὸ φῶς, ἀποκαλύπτει μιὰν εὐαισθησία ἀπόλυτα φλαμανδική. Στὰ τοπία, καὶ ἰδιαίτερα στὰ θαλασσινά, ἐπιτυγχάνει νὰ ἐξιδανικεύση τὶς ἀνεμόδαρτες μέρες, τὶς βροχερές, συννεφιασμένες μέρες τοῦ γκρίζου βορρᾶ, τοῦ ἄρρωστου ἀπὸ «spleen». Μαραμένα πράσινα, γαλάζια καὶ ἀπαλὰ ρὸζ δημιουργοῦν ἀνάμεσα στὸ ἀνοιχτὸ γκρίζο, τὸ μαῦρο καὶ τὸ σκοῦρο καφὲ ἕνα μυστηριῶδες κλίμα ποὺ προβάλλει μὲ πειστική, ἄφευκτη δύναμη.

Ἀπὸ ἄποψη τεχνοτροπίας ὁ Ἔνσορ, μὲ τὴν τονικὴ ἐλεύθερη ἐκτέλεση, ποὺ μοιάζει αὐτοσχεδιασμός, καὶ μὲ τὸ ὑλικὸ ποὺ τὸ δουλεύει μὲ τὴ σπάτουλα, πλησιάζει ἀρκετὰ στὴν τεχνικὴ τοῦ ζωγράφου τῶν Βρυξελλῶν Γκιγιὼμ Βῶγκελς. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ὅμως ἔχει ἀφομοιωθῆ καὶ ἐνεργοποιηθῆ ἀπὸ μιὰ ὀπτικὴ βαθύ-



2

1 - *«Αὐτοπροσωπογραφία — σκελετὸς»* (1889), χαλκογραφία.

2 - *Ὁ ζωγράφος θλιμμένος καὶ μεγαλόπρεπος* (1886), σχέδιο, Βρυξέλλες, συλλογὴ Claes Boogaerts.

3 - *Ὁ Χριστὸς ποὺ τὸν ξαγρυπνοῦν οἱ ἄγγελοι* (1886), σχέδιο, Βρυξέλλες, συλλογὴ M. Mabille.

4 - *Ὁ Χριστὸς στὴν Κόλαση* (1886), σχέδιο, Γάνδη, συλλογὴ Letur.

τερη καὶ πιὸ περίπλοκη. Ἔχει ἄλλες ἀξίες, γίνεται πιὸ λεπτὴ κι ἀποκτᾶ ἐκείνη τὴν ἐκφραστικὴ σημασία ποὺ γοητεύει τοὺς νέους· μερικοὶ μάλιστα αἰσθάνονται κιόλας τὴν ἐπίδραση τοῦ Ἔνσορ, ποὺ ἀναλαμβάνει τὸ ρόλο τοῦ ἀρχηγοῦ μιᾶς αὐτόχθονης, κατὰ κάποιο τρόπο, ἐμπρεσιονιστικῆς σχολῆς. Ἡ ἄμεση ἐπίδραση τοῦ γαλλικοῦ Ἐμπρεσιονισμοῦ στὸ ἔργο τοῦ Ἔνσορ μόλις ἀναγνωρίζεται, ὅπως στὴν *Ὁδὸ Φλάνδρας στὸν ἥλιο* (1881, Καπέλλεν, συλλογὴ κυρίας Speth).

ΕΝΑΣ χρωματισμὸς πιὸ ἐλεύθερος, ἕνα ζωηρὸ φῶς ποὺ ζωντανεύει τὶς ἀντιθέσεις τῶν συμπληρωματικῶν χρωμάτων, διεισδύουν στὶς γαλάζιες σκιές. Παρὰ τοὺς πειραματισμοὺς αὐτούς, ὁ Ἔνσορ δὲν ἀποφασίζει νὰ περιορίση τὴν παλέτα του στὰ μαῦρα καὶ τὰ καφέ· προτιμᾶ μιὰ ζωγραφικὴ ἀξιῶν. «Τὸ φῶς ποὺ διαβρώνει τὶς μορφὲς» εἶναι βασικὸ πρόβλημα γιὰ τὸ ζωγράφο, ποὺ τείνει κυρίως πρὸς τὴν ἀμεσότητα τῆς τονικῆς ζωγραφικῆς. Ὁ Ἔνσορ εἶναι ἀσφαλῶς ὁ ζωγράφος τοῦ περιβάλλοντός του, ἀλλ' ἂν τὸν θεωρούσαμε μόνο σὰν ἐξώστροφο καλλιτέχνη θὰ τὸν περιορίζαμε ἀδικαιολόγητα. Τὸ χρῶμα του ἀποκτᾶ μυστηριώδεις καὶ βαθιὲς ἀντηχήσεις κι ἕνα κλίμα βουβῆς ἀνησυχίας τυλίγει μερικὰ ἔργα, ὅπως τὴ *Θλιμμένη κυρία*. Στὴν *Κυρία ποὺ ἀγωνιᾶ* (1882, Παρίσι, Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης) ἡ ψυχικὴ ἔνταση εἶναι τόσο φανερή, ὥστε σὰ νὰ προοιωνίζη τὰ κρίσιμα χρόνια ποὺ θὰ ἔρθουν. Εἶναι λοιπὸν λάθος νὰ χρονολογοῦνται (ὅπως γινόταν ὡς τώρα) ἔργα φανταστικὰ καὶ εἰρωνικὰ στὴν περίοδο αὐτή. Ἐξάλλου γιὰ τὸ λάθος αὐτὸ εὐθύνεται ὁ ἴδιος ὁ Ἔνσορ: τοὺς ἔβαλε, σκόπιμα, προγενέστερη ἡμερομηνία ἀπὸ τὴν ἀληθινή.

Τὰ χρόνια 1885 - 87 ἀντιπροσωπεύουν μιὰ μεταβατικὴ περίοδο, μιὰ περίοδο ἀλλαγῆς· ὁ καλλιτέχνης νιώθει νὰ τὸν τραβοῦν περισσότερο ἀπὸ πρὶν τὰ πειράματα τῶν ἐμπρεσιονιστῶν. Τὰ ἐσωτερικὰ τὰ ἀποδίδει τώρα μὲ τρόπο πιὸ ἐλαφρό, πιὸ ἁπλόχωρο. Τὰ χρώματα γίνονται πιὸ ἐλεύθερα, ἡ πινελιὰ ἀποκτᾶ διαφάνεια καὶ ἁπλότητα, φτάνει νὰ γίνη σχεδὸν φευγαλέα, καὶ τείνει πρὸς τὴ φωτεινὴ καὶ ἐξωπραγματικὴ φαντασμαγορία τοῦ *Καρναβαλιοῦ στὴν ἀμμουδιά*.

Χαρακτηριστικὸ τῆς περιόδου αὐτῆς εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ἔνσορ, ποὺ εἶχε κιόλας σχεδιάσει πολύ, ἀφιερώνεται τώρα σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὸ σχέδιο. Ἀκριβῶς στὸν τομέα αὐτὸν φανερώνονται πιὸ καθαρὰ οἱ ἔρευνές του. Μαγεμένος ἀπὸ τὴν τεχνικὴ τῶν χαλκογραφιῶν τοῦ Ρέμπραντ, ἀρχίζει νὰ δουλεύη τὴ χαλκογραφία· θέλει κυρίως νὰ ἀνανεώση τὴν τεχνικὴ τοῦ μεγάλου Ὁλλανδοῦ καὶ νὰ πετύχη ἀκτινοβολίες, λάμψεις φωτὸς ποὺ νὰ ξεπερνοῦν τὸν Ἐμπρεσιονισμὸ καὶ ποὺ μέσα ἀπ' αὐτὲς νὰ ἔρχεται στὸ νοῦ ἕνας φανταστικὸς ἐσωτερικὸς κόσμος. «Ὑφαίνει» τὸ φῶς σ' ἕνα διάφανο πλέγμα ἀπὸ λεπτά, πυκνά, γρήγορα σημεῖα: οἱ μορφὲς διαλύονται σ' αὐτὴ τὴ χαοτικὴ καὶ ἐξωπραγματικὴ ἀφθονία γραμμικῶν στοιχείων, ποὺ πραγματώνονται σ' ἕνα περιβάλλον φωτὸς καὶ φαντασίας (*Εἴσοδος τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἱερουσαλήμ*, 1886, Γάνδη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν). Τὰ πειράματά του ὅμως στρέφονται καὶ σὲ ἄλλες κατευθύνσεις· κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς τέχνης τῆς Ἀνατολῆς, δοκιμάζει μιὰ τεχνικὴ ἰδιόμορφη, γεμάτη ἀραβουργήματα, ποὺ μπορεῖ κανεὶς δικαιολογημένα νὰ τὴν ὀνομάση συμβολική, ὅπως στὸν *Πειρασμὸ τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου* (1887, Καπέλλεν, συλλογὴ κυρίας Speth), ἢ ἀκόμα συνθετική, ὅπως στὸν *Χριστὸ ποὺ τὸν ξαγρυπνοῦν οἱ ἄγγελοι*.

Πάντως κατὰ κανόνα ὁ Ἔνσορ συνδύαζε τὶς δύο τεχνικές, ὅπως στὸ *Χριστὸ στὴν Κόλαση*. Αὐτὴ ἡ μεταβατικὴ στιγμὴ τῆς πορείας του, ποὺ καταλήγει στὴ «φωτεινὴ περίοδο», σχετίζεται ἀπόλυτα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ κατάσταση στὸ Βέλγιο, ὅπου κυριαρχοῦσαν τότε «οἱ Εἴκοσι», ὁμάδα ποὺ ἱδρύθηκε στὶς Βρυ-

ξέλλες καὶ ποὺ ἱδρυτικό της μέλος ἦταν καὶ ὁ Ἔνσορ. Πρόκειται γιὰ τὸ πιὸ πρωτοποριακὸ περιβάλλον τῆς Εὐρώπης καὶ ὁ Ἔνσορ μπορεῖ ἀπὸ πολὺ νωρὶς νὰ ἀναμετρηθῆ μὲ τὰ πειράματα τῶν Γάλλων ἐμπρεσιονιστῶν, τῶν νεοεμπρεσιονιστῶν καὶ τῶν συμβολιστῶν. Τὰ θεωρεῖ σχεδὸν σὰν πρόκληση, καὶ πιὸ πολὺ γιατὶ ἀνάμεσα στοὺς «Εἴκοσι» ὑπάρχουν μερικὲς ἐπιφυλάξεις γύρω ἀπὸ τὴν τέχνη του. Ἡ ἀντίδραση σ' αὐτὸ ποὺ νιώθει σὰν πρόκληση θὰ τὸν ὁδηγήση σὲ μιὰ ζωγραφικὴ τολμηρὰ πρωτότυπη κι ἐπιθετική, ἀλλὰ θὰ τὸν ἀφήση ἀκόμα πιὸ ἀπομονωμένο καὶ χωρὶς διέξοδο. Καὶ πραγματικὰ οἱ «Εἴκοσι», ἀπασχολημένοι μὲ τὶς ἀναζητήσεις τῶν νεοεμπρεσιονιστῶν, θὰ τὸν ἀνταμείψουν μὲ ὅλο καὶ πιὸ ἀρνητικὲς κριτικές: θεωροῦν ἐπικίνδυνο τὸν ἀνατρεπτικὸ χαρακτήρα τῶν ἔργων του καὶ συχνὰ ἀρνοῦνται νὰ δεχτοῦν στὴν ἐτήσια ὁμαδική τους ἔκθεση τὰ ἔργα ποὺ παρουσιάζει· παραλίγο μάλιστα νὰ τὸν βγάλουν ἀπὸ τὴν ὁμάδα. Ὁ Ἔνσορ, χωρὶς πολὺ σταθερὴ ἰσορροπία, βασικὰ ἐγωκεντρικὸς καὶ καθόλου κοινωνικός, γεμάτος φαντασία, εὐεπηρέαστος, καχύποπτος τέλος, ἑρμηνεύει τὴν κατάστασή του σὰ σύγκρουση ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ τὴν κοινωνία. Ὁ ἀνθρώπινος κόσμος γίνεται γι' αὐτὸν ἕνας τερατώδης ἀντίκοσμος, μιὰ ἀντιπραγματικότητα ποὺ εἰσβάλλει βασανιστικὴ καὶ ἐπίμονη. Ἡ τάξη τῶν πραγμάτων στὴ Δύση, ποὺ βασίζεται στὸν ὀρθολογισμό, καὶ ἡ κλίμακα τῶν ἀξιῶν της δὲν εἶναι γι' αὐτὸν παρὰ ψευδαίσθηση· μιὰ ψευδαίσθηση ὅμως ποὺ ἔχει τὴ δύναμη νὰ γίνεται ἐμπόδιο στὴν ἐλεύθερη ἀνάπτυξη τῆς προσωπικότητας.

«Ἂς καταδικάσουμε πρὶν ἀπ' ὅλα τὰ ἄτιμα δόγματα τοῦ Ντεκάρτ, τοῦ ταπεινοῦ δούλου τῆς μισητῆς Χριστίνας τῆς Σουηδίας, καὶ τοῦ ἠλίθιου Μαλεμπράνς· τὰ νοσηρά τους δόγματα πᾶνε ν' ἀποστεγνώσουν τὶς καρδιὲς στὸ ὄνομα τῆς λογικῆς». Σὲ μιὰ κοινωνία ποὺ βρίσκεται σὲ πλήρη ἀποσύνθεση, τὸ ἐγώ του αἰσθάνεται ἀποδιωγμένο καὶ ἀναδιπλωμένο στὸν ἑαυτό του. Ὁ καλλιτέχνης ταυτίζεται ἔτσι μὲ τὸ Χριστό, ποὺ πληγώθηκε ὅπως κι ὁ ἴδιος ἀπὸ τὴν ἀγριότητα αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Στὴν *Εἴσοδο τοῦ Χριστοῦ στὶς Βρυξέλλες* ὁ Χριστὸς-Ἔνσορ χάνεται μέσα στὴ μάζα τῶν ἄπληστων καὶ παράδοξων μορφῶν ποὺ τὸν ἐξυμνοῦν. Ὅπως ὁ Χριστός, αἰσθάνεται νὰ τὸν πειράζουν οἱ δαίμονες (*Δαίμονες ποὺ μὲ πειράζουν* — σχέδιο, Βρυξέλλες, συλλογὴ κυρίας Claes Boogaerts) καὶ νὰ τὸν σταυρώνουν οἱ κριτικοὶ (*Κρανίου Τόπος* — σχέδιο, Βρυξέλλες, συλλογὴ κυρίας Claes Boogaerts). Ἀπ' αὐτὸ τὸ ἐγὼ τὸ βασανισμένο, τὸ παράλογο, γεννιοῦνται ἀντιφατικὲς τάσεις, κεντρόφυγες δυνάμεις. Εἶναι ἕρμαιο τῆς ἴδιας του τῆς ἀστάθειας καὶ τοῦ περίπλοκου χαρακτήρα του, τῶν χαοτικῶν πλευρῶν τῶν δυνάμεων ποὺ καθορίζουν τὸν ἐσωτερικό του κόσμο. Εἰρωνικά, μεταμφιέζεται σὲ Νάρκισσο τοῦ καρναβαλιοῦ (*Ὁ Ἔνσορ μὲ τὸ ἀνθισμένο καπέλο*), μεταμορφώνεται σὲ παράδοξο καὶ τερατόμορφο ἔντομο (*Τὰ παράδοξα ἔντομα*, 1888, χαλκογραφία), σὲ ζωντανὸ σκελετὸ (*Αὐτοπροσωπογραφία — σκελετός*), μέχρι τὴν καταστροφικὴ τελικὴ ἀναμέτρηση μὲ τὸ θάνατο (ἢ *Προσωπογραφία μου τὸ 1960*, χαλκογραφία, 1888). Ἡ μεταμφίεση, ἡ μάσκα κι ὁ σκελετὸς γίνονται τὰ σύμβολα αὐτῆς τῆς ἀντιπραγματικότητας, αὐτοῦ τοῦ ἐνσορικοῦ σπαραγμοῦ, καὶ κυριαρχοῦν στὸν καινούριο προσανατολισμό του.

Ἀναμιγνύοντας τὸ πλασματικὸ καὶ τὸ πραγματικὸ σ' ἕνα ἀμφίρροπο καὶ παράδοξο παιχνίδι, ὁ καλλιτέχνης ψάχνει, ὅπως φαίνεται, τὸν τρόπο νὰ κυριαρχήση στὴν ἔμμονη ἰδέα τοῦ παράδοξου καὶ τοῦ δαιμονικοῦ. Ἐπιζητεῖ νὰ τὴν ἐξουδετερώση μὲ τὴ ζωγραφικὴ μαγεία σκηνῶν φανταστικῶν καὶ ἀλλόκοτων, κωμικοτραγικῶν, μακάβριων καὶ εὔθυμων συνάμα.

ΑΔΡΑΝΗΣ καὶ διστακτικὸς στὴν πρακτικὴ ζωή, συστηματικὰ ξένος σὲ ὅ,τιδήποτε θὰ μποροῦσε νὰ τὸν δεσμεύση μὲ εὐθύνες, εἶναι διπλὰ ἐπιθετικὸς στὴν περιοχὴ τῆς φαντασίας, σ' ἕνα κλίμα ὁλοκληρωτικὰ τεχνητό, ὅπου τὸ παράδοξο, ἡ παραίσθηση

3



παίρνουν τὴν ὄψη τῆς πραγματικότητας. Μὲ τὴν τέχνη του αὐτὴ τὴν τόσο ὑποβλητικὴ καὶ ἐξωπραγματικὴ ὁ Ἔνσορ κατέχει ἐξέχουσα θέση στὸ κίνημα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ Συμβολισμοῦ· μέσα στὶς νέες ψυχολογικὲς τάσεις ποὺ φανερώνονται στὸ ἔργο του βρίσκονται οἱ ἀρχὲς τῶν μεταγενέστερων κινημάτων, ὅπως τοῦ Ἐξπρεσιονισμοῦ καὶ τοῦ Σουρρεαλισμοῦ. Θὰ ἦταν λοιπὸν ἀνακρίβεια νὰ τὸν περιορίσωμε μ' αὐτὴ τὴν ταξινόμηση. «Ὢ! οἱ χυδαῖοι ταξινομητὲς τῶν καλλιτεχνῶν! Σύμφωνα μ' αὐτοὺς τοὺς ὀπαδοὺς τῶν ἐφημερίδων, ἡ θαυμαστὴ φαντασία, τὸ γαλάζιο λουλούδι τῆς δροσιᾶς, ἡ ἔμπνευση τοῦ δημιουργοῦ καλλιτέχνη, θά 'πρεπε νὰ εἶναι αὐστηρὰ δεμένα στὸ πρόγραμμα τῆς τέχνης. Λυποῦμαι τοὺς καλλιτέχνες μὲ τὴν ἀκριβῆ, ἀποφασιστικὴ τεχνοτροπία, ποὺ εἶναι καταδικασμένοι σὲ ὁμοιόμορφη ἐργασία σύμφωνα μὲ συγκεκριμένα δεδομένα, μιὰ καὶ γι' αὐτοὺς ἀποκλείεται ἡ ἐξέλιξη. Στερημένοι ἀπὸ τὶς χαρὲς ποὺ δίνουν οἱ ἀνακαλύψεις, κλεισμένοι στὸ τσόφλι τους καὶ στὴ θήκη τῆς σύνεσής τους, μηχανικὰ ἐργαλεῖα ταυτόσημων ἀναπαραστάσεων, φαντασίες καὶ χέρια δουλικά, ἀποκλεισμένοι ἀπὸ κάθε προσπάθεια, καταδικασμένοι ν' ἀκολουθοῦν τὴν ἄγονη ὁδὸ τῆς εὐκολίας τῶν καλῶν τρόπων, ποὺ τὴν παίρνουν χωρὶς νὰ κουραστοῦν, χωρὶς νὰ μποροῦν οὔτε νὰ προχωρήσουν οὔτε νὰ γυρίσουν πίσω, γεννημένοι νεκροί, μπλεγμένοι στὸν ἰξό». Περίεργη ἡ γλώσσα τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ δὲν ἀναγνωρίζει παρὰ τὴ λατρεία τοῦ ἀναρχικοῦ καὶ ἰδιότροπου ἐγὼ καὶ ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ βάλη σὰν ἰδανικὸ τὴν κατασκευὴ καὶ τὴν τελειοποίηση ἑνὸς ζωγραφικοῦ συστήματος. Ἕνα τέτοιο σύστημα θὰ σήμαινε τὸν περιορισμὸ τῆς ἀπόλυτης ἐλευθερίας του καὶ τῆς μοναχικῆς του ἐμπνεύσεως. Ἔτσι, σύμφωνα μὲ τὶς εὐμετάβλητες διαθέσεις του, σύμφωνα μὲ τὰ ἐρεθίσματα τῆς φαντασίας του, παραδίδεται στὶς στιγμιαῖες καὶ παιχνιδιάρικες παρορμήσεις τῆς δημιουργικῆς του αἰσθήσεως. Τὰ μακάβρια θέματα στολίζονται μὲ λαμπερὰ χρώματα, μὲ θαυμαστὴ ὕλη. Ἀνάμεσα στὰ ἀπαίσια, τρομακτικὰ θέματα μπερδεύονται νεκρὲς φύσεις μὲ λουλούδια, μὲ ἐξαίσια ποιητικὰ φροῦτα, μὲ κοχύλια ποὺ μαύρισε ὁ ἀέρας τῆς θάλασσας. Ὁ ζωγράφος ὑμνεῖ σ' αὐτὰ τὴ μόνη ὄμορφη πραγματικότητα, τὴν πραγματικότητα τῆς φύσης. Ἡ φαντασμαγορική του λαμπρότητα, φωτεινὴ καὶ χρωματιστή, τὸν ὁδηγεῖ σὲ μιὰ ἐμπρεσιονιστικὴ χαρά. Φαίνεται μαγεμένος ἀπὸ γοητευτικὰ ἀρώματα μέσα στοὺς πολυδαίδαλους κήπους του ποὺ ἔρχονται ἀπὸ τὸν δέκατο ὄγδοο αἰώνα. Κυριαρχοῦν οἱ μορφὲς ποὺ στήνονται σὲ ἐπίπεδα μὲ ἔντονες ἀντιθέσεις μεταξύ τους, περικυκλωμένες ἀπὸ ἀραβουργήματα· ὡστόσο οἱ μορφὲς αὐτὲς γεννιοῦνται σχεδὸν αὐθόρμητα ἀπὸ τὴν ὤθηση τῆς ἴδιας τῆς πινελιᾶς. Ἐδῶ ὁ Ἔνσορ δουλεύει τὸ μουσαμὰ μὲ τὴ σπάτουλα, ἐκεῖ, ἀντίθετα, σβήνει τὰ χρώματα μὲ μιὰν ὕλη σχεδὸν ἄπιαστη. Πότε-πότε γίνεται ἀκριβής, δουλεύοντας τὴ λεπτομέρεια σὰν Φλαμανδὸς πριμιτίφ. Τὸ χρῶμα ἄλλοτε τονίζεται μὲ τὶς ἀντιθέσεις τῶν βασικῶν στοιχείων καὶ ἄλλοτε ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀποχρώσεις κι ἐκλεπτύνσεις. Ἡ σημαντικὴ σειρὰ τῶν σχεδίων του ἐμφανίζει κάθε τόσο ἕνα πλοῦτο μικροσκοπικῶν σχεδὸν λεπτομερειῶν, ἐνῶ ἀλλοῦ ὁ ζωγράφος ἐξακολουθεῖ νὰ ἀναπτύσση τὴν τεχνικὴ τῆς «ὑφαντικῆς μὲ φῶς», ὅπου τὸ φῶς διαβαθμίζεται καὶ ἐλαφρώνεται μέχρι τὰ ὅρια τοῦ δυνατοῦ. Πειραματίζεται μὲ τὸ «πουαντιγιέ», μὲ τὸν αὐτοματισμὸ τῆς γραμμῆς, μὲ τὰ περίπλοκα φλαμανδικὰ ἀραβουργήματα· συνδυάζει διαφορετικὲς τεχνικὲς σ' ἕνα κυκεώνα ποὺ εἶναι ἀδύνατο νὰ τὸν ξεδιαλύνη κανείς.

ΤΑ ΙΔΙΑ φαινόμενα παρατηροῦνται καὶ στὶς χαλκογραφίες του ποὺ τὸν κάνουν, μετὰ τὸν Ρέμπραντ καὶ τὸν Γκόγια, τὸν πιὸ μεγάλο καλλιτέχνη σ' αὐτὸ τὸν τομέα. Σὲ πολλὰ τοπία κυριαρχοῦν οἱ ἀναζητήσεις τῆς ἐντάσεως τοῦ φωτὸς καὶ τῆς κινήσεως· πάντως φαίνεται σχεδὸν ἀπίθανο ὅτι ὁ *Κῆπος τῆς ἀγάπης* τοῦ 1888, ποὺ εἶναι ἀπόλυτα ροκοκό, μπορεῖ νὰ βρίσκεται κοντὰ στὴν *Ἐξοχικὴ γέφυρα* τοῦ 1889, ποὺ θυμίζει πολὺ Ρέμπραντ, καὶ ὅτι στὴν ἴδια περίοδο χρονολογοῦνται ἡ σουρρεαλιστικὴ *Αὐτοπροσωπογραφία — σκελετὸς* (1889) καὶ ὁ ἐξπρεσιονιστικὸς *Φανταστικὸς χορὸς* (1889).

Τὸ γεγονὸς αὐτὸ εἶναι ἀσφαλῶς μοναδικό: σὲ ὅλη τὴν ἀφθονώτατη καὶ σχεδὸν χαοτικὴ παραγωγὴ τῆς «φωτεινῆς περιόδου» ὑπάρχουν ἐλάχιστα ἀποτυχημένα ἔργα. Στὰ πειράματα αὐτά, τὰ φαινομενικὰ τόσο διαφορετικά, μᾶς κάνει ἐντύπωση ὁ πρωτότυπος χαρακτήρας τους καὶ ἡ βαθιὰ ἑνότητα τῆς ἐσωτερικῆς τους λογικῆς. Ὅσο κι ἂν ἦταν παράδοξος καὶ ἰδιότροπος, ὁ Ἔνσορ στὴν κορυφὴ τῆς δημιουργικῆς του δυνάμεως εἶναι πάντα αὐθεντικός, πάντα ἔντονος. Θεωρήθηκε ὁ πρῶτος σιμουλτανεϊστής· στὴν πραγματικότητα εἶναι ὁ πρῶτος καλλιτέχνης ποὺ πραγματικὰ πειραματίζεται, καὶ σ' αὐτὸ εἶναι πρόδρομος τοῦ Πικάσσο. Γιὰ τὸ ἀνατρεπτικό του πνεῦμα δὲν ὑπάρχει τίποτα ἱερὸ ἢ ὅσιο. Ὄχι μόνο ὁδηγεῖ στὴν τόλμη ὡς τὸ σημεῖο νὰ γελοιοποιῆ τὴ συμβολικὴ ἀξία τῶν καθιερωμένων ἐθνικῶν μνημείων σὲ ἐσχατολογικὸ ἐπίπεδο (*Δογματικὴ διατροφή*, χαλκογραφία, 1889), ἀλλὰ κάνει καὶ συνειδητὴ κατάχρηση τοῦ πλούτου τοῦ μπαρὸκ



4

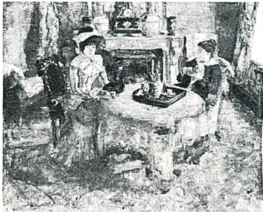
καὶ τῶν μυστικῶν φωτοσκιάσεων τοῦ Ρέμπραντ γιὰ νὰ βάλη τοὺς διάσημους Πέρσες γιατροὺς Ἴστον, Πουφφαμάτους, Κρακότσιε καὶ Τρανσμοὺρφ νὰ ἐξετάσουν τὰ περιττώματα τοῦ Δαρείου: κι αὐτὸ γίνεται σὲ μία χαλκογραφία ὅπου ἡ θαυμαστὴ εὐαισθησία τῆς ἁπαλῆς ὑφῆς τοῦ σχεδίου δὲν ἔχει τίποτα νὰ ζηλέψη ἀπὸ τὸ μεγάλο πρότυπο. Τέλος ἐπιτίθεται καὶ στὴν ἴδια τὴ δουλειά του. Σ' ἕνα φωτεινὸ ἐσωτερικό, μὲ πολὺ ἄμεση ποιητικότητα, μεταμορφώνει ὕπουλα σὲ σκελετό, σὲ ἀπόσταση λίγων χρόνων, τὴ γοητευτικὴ κοπέλα ποὺ εἶχε ἤδη παραστήσει (*Σκελετὸς ποὺ κοιτάζει κινέζικα κομψοτεχνήματα*, 1885 περίπου, 1889 - 91, Κνόκ, συλλογὴ L. Bogaert). Ἐπανέρχεται σὲ πολλὰ σχέδια μὲ νατουραλιστικὸ χαρακτήρα γιὰ νὰ τοὺς προσθέση στοιχεῖα τελείως ἀντιρεαλιστικὰ καὶ ν' ἀφήση μορφὲς ἀσυμβίβαστες μεταξύ τους νὰ ἀλληλοσυγκρούωνται καὶ νὰ ἀλληλοδιασύρωνται. Ἐπιτίθεται ἀκόμα καὶ στὴν εἰκόνα του. Ἡ αὐτοπροσωπογραφία του, ποὺ τὴν εἶχε ζωγραφίσει μὲ τρόπο στερεὰ ρεαλιστικὸ τὸ 1883, μεταμορφώνεται τὸ 1888 σὲ ἀποκριάτικη μεταμφίεση· ἀνάμεσα στὰ ἄλλα παράδοξα πράγματα ἔχει προσθέσει ἕνα ἐκκεντρικὸ καπέλο στολισμένο μὲ τεχνητὰ λουλούδια σὲ διάφορα χρώματα κι ἕνα μεγάλο φτερὸ στρουθοκαμήλου. Κατὰ κάποιο περίεργο θαῦμα αὐτὴ ἡ προσωπογραφία γίνεται ἀληθινὴ κι ἀνυψώνεται ταυτόχρονα στὸ ἐπίπεδο ἑνὸς φανταστικοῦ ὁράματος. Ἡ μεταμφίεση δὲν πρόδωσε τελείως τὴν πραγματικότητα, στὴν ὁποία διεισδύει ἀρκετά, ἔτσι ὥστε ἡ πραγματικότητα καὶ ἡ ἀντίθεσή της, καθὼς ἀναμιγνύονται στὴ μορφικὴ δομὴ τοῦ ἔργου, τοῦ δίνουν πρωτόγνωρη ἐκφραστικὴ ἀξία. Μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴν εἰρωνικὴ μεταμφίεση φτάνει ὡς ἐμᾶς τὸ τραγικὸ μήνυμα τοῦ ἀνθρώπου ποὺ ἔμεινε μόνος μπρὸς στὸ τίποτα. Ὁ Ἔνσορ εἶχε διατηρήσει μέχρι τὸ θάνατό του μέσα στὸ ἐργαστήρι του μαζὶ μὲ τὴν προσωπογραφία καὶ τὸ περίεργο καπέλο, γιὰ νὰ στολίζη ἕνα κρανίο. Κι αὐτὸ τὸ παράδοξο παιχνίδι ἀναγγέλλει κιόλας τὸ πνεῦμα τοῦ ντανταϊσμοῦ καὶ ὁρισμένα σύγχρονα «κολλάζ» καὶ «ἀσσαμπλάζ».

ΔΥΣΤΥΧΩΣ, μετὰ τὸ 1893 πιστοποιοῦμε μιὰ προοδευτικὴ κόπωση τῆς δημιουργικῆς του δραστηριότητας· κυρίως μετὰ τὸ 1900 ἡ ποιότητα τῶν ἔργων του μειώνεται αἰσθητά. Αὐτὸ τὸ φαινόμενο ἔμεινε ἀνεξήγητο μέχρι σήμερα καὶ διερωτᾶται κανεὶς μήπως τὸ κλίμα τῆς ἐξαιρετικῆς ψυχικῆς ἐντάσεως τῶν κρίσιμων χρόνων, οἱ ἀντιθέσεις ποὺ συνάντησε, ἡ ἀπομόνωσή του, ποὺ ἀσφαλῶς ὄξυναν τὴν εὐαισθησία του καὶ ὑποκίνησαν τὴν τόλμη του, τελικὰ ἐξασθένισαν τὴ δύναμη τῆς ἀντιστάσεώς του καὶ ἔφτασαν νὰ τὸν ἐξαντλήσουν πρόωρα. Τὸν πρῶτο καιρὸ τῆς περιόδου αὐτῆς τὰ καλύτερα ἔργα του λάμπουν ἀκόμα ἀπὸ τὴ φωτεινὴ καὶ φιλντισένια ἐκλέπτυνση τοῦ χρώματος· τὰ τυλίγει μιὰ ἀτμόσφαιρα ποιήσεως γεμάτης προφητικὴ δύναμη καὶ ἐλαφρότητα, ὅπου ἀνακατεύονται μὲ λεπτότητα ἡ ἐλαφριὰ εἰρωνεία, ἡ πονηριά, ἡ αναιδὴς φάρσα· ἀλλὰ ἡ νευρικὴ ἔνταση μοιάζει κουρασμένη, οἱ μορφὲς γίνονται ἀβέβαιες, ἡ ζωγραφικὴ ὕλη στεγνὴ καὶ χωρὶς τόνο, τὸ χρῶμα χωρὶς συνέπεια, σκληρὸ καὶ τελικὰ κραυγαλέο. Εἶναι δραματικὴ ἡ διαπίστωση ὅτι γιὰ μισὸ αἰώνα σχεδὸν — ὅσο τοῦ ἔμενε νὰ ζήση — ὁ Ἔνσορ δὲν πρόσθεσε τίποτα οὐσιαστικὸ στὸ μήνυμα ποὺ εἶχε μεταδώσει στὰ λίγα χρόνια τῆς δημιουργικῆς του ἔξαρσης, ποὺ τὸν κάνουν, μὲ τὸ ἴδιο δικαίωμα ὅπως τὸν Σεζάν, τὸν Γκωγκέν, τὸν Βὰν Γκόγκ, ἕναν ἀπὸ τοὺς μεγάλους μύστες τῆς σύγχρονης τέχνης. Ἀπὸ τὸ 1886 κιόλας χρονολογοῦνται τὰ σχέδιά του ποὺ μποροῦν δίκαια νὰ ὀνομαστοῦν συνθετιστικά. Τὸ 1888, τὴ χρονιὰ ποὺ ὁ Γκωγκὲν ζωγραφίζει τὴν *Πάλη τοῦ Ἰακὼβ μὲ τὸν ἄγγελο*, τὸν πρῶτο του πίνακα-μανιφέστο, καὶ ποὺ δημιουργεῖ μὲ τὸν Βὰν Γκὸγκ στὴν Ἄρλ μιὰ νέα γλώσσα, τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Ἔνσορ δουλεύει τὴν τεράστια *Εἴσοδο τοῦ Χριστοῦ στὶς Βρυξέλλες*. Στὸν πίνακα αὐτὸν προχωρεῖ παράλληλα: ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ μὲ μεγάλες ἐπιφάνειες ἔντονων καὶ ἀντίθετων χρωμάτων, τολμηρὲς ὅπως τοῦ Γκωγκέν, ἀπὸ τὴν ἄλλη μὲ χρώματα ζωντανὰ ὅπως τοῦ Βὰν Γκόγκ. Σ' αὐτὸ τὸ ἴδιο εἶδος μποροῦν νὰ τοποθετηθοῦν κι ἄλλα του ἀριστουργήματα, ὅπως ἡ *Συμπαιγνία*. Ἀλλὰ τὸ ἰδιότροπο καὶ βασανισμένο του πνεῦμα δὲν μποροῦσε νὰ ἀρκεστῆ στὸν προσδιορισμὸ αὐτῆς τῆς μορφικῆς γλώσσας γιὰ νὰ τῆς ἐμπιστευθῆ ἕνα μήνυμα πολὺ πιὸ ξεκαθαρισμένο. Αὐτὸ γιὰ πολὺν καιρὸ μπορεῖ νὰ φαινόταν ὅτι ἦταν τὸ λάθος του. Τώρα, μὲ τὴν ἀπόσταση τοῦ χρόνου, καταλήγουμε μᾶλλον στὸ ὅτι ὁ Ἔνσορ, ἐπειδὴ τόλμησε νὰ ἀμφισβητῆ τὰ πάντα ἀδιάκοπα, ἦταν ὁ πρῶτος πραγματικὰ πειραματιζόμενος κι ἀνατρεπτικὸς ζωγράφος. Αὐτὸ εἶναι τὸ μεγαλεῖο του.

Ἔτσι τὸ μήνυμά του μᾶς φαίνεται ὅτι εἶναι κυρίως μιὰ ἔντονη συνειδητοποίηση τῆς δημιουργικῆς ἐλευθερίας τῆς τέχνης γιὰ τὸ σύγχρονο ἄνθρωπο.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ

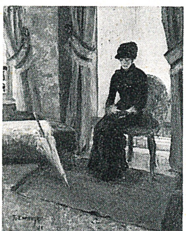
Οἱ πίνακες



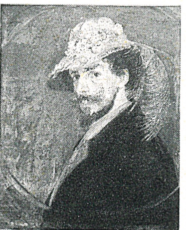
I. ΑΠΟΓΕΥΜΑ ΣΤΗΝ ΟΣΤΑΝΔΗ (1881 — 110 × 134 ἑκ.). *Ἀμβέρσα, Βασιλικὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα τῆς «σκοτεινῆς περιόδου» τοῦ Ἔνσορ παρουσιάζει τὴ μητέρα καὶ τὴν ἀδελφή του στὸ μικροαστικὸ πατρικό του σπίτι. Ἕνα ἐνεργητικὸ στοιχεῖο εἰσχωρεῖ στὸ μισοσκόταδο, τὸ γεμάτο ἀπὸ σιωπή: «τὸ φῶς ποὺ διαβρώνει, ποὺ συστρέφει τὶς μορφές».



II - III. Η ΡΩΣΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ (1881 — 133 × 110 ἑκ.). *Βρυξέλλες, Βασιλικὰ Μουσεῖα Καλῶν Τεχνῶν.* — Ὁ ζωγράφος Οὐίλλυ Φίντς ἀκούει τὴν ἀδελφὴ τοῦ Ἔνσορ ποὺ παίζει πιάνο. Τὸ ἔργο, καθαρὰ ἐμπρεσιονιστικὸ καὶ γιὰ τὴν κίνηση ποὺ τοῦ δίνει τὸ φῶς καὶ γιὰ τὴν ἐλεύθερη καὶ σὰν αὐτοσχέδια σύνθεση, τὸ χαρακτηρίζει κυρίως ἡ βαθιά, μουσικὴ ἀπήχηση τοῦ χρώματος.



IV. Η ΘΛΙΜΜΕΝΗ ΚΥΡΙΑ (1881 — 100 × 80 ἑκ.). *Βρυξέλλες, Βασιλικὰ Μουσεῖα Καλῶν Τεχνῶν.* —Ἡ μορφὴ τῆς κυρίας, ποὺ κάθεται συγκεντρωμένη, ὅλο μυστήριο, στὴ μέση τοῦ σαλονιοῦ, δίνει στὸ ἔργο μιὰ ἔντονη ἀτμόσφαιρα «spleen». Ἀλλὰ οἱ ἔντονες ἀντιθέσεις τῆς φωτοσκιάσεως ἀναγγέλλουν κιόλας τὴν ἀναζήτηση ἑνὸς τολμηροῦ καὶ προσωπικοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ.



V. Ο ΕΝΣΟΡ ΜΕ ΤΟ ΑΝΘΙΣΜΕΝΟ ΚΑΠΕΛΟ (1883 - 1888 — 77 × 62 ἑκ.). *Ὀστάνδη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Σ' ἕνα νατουραλιστικὸ πορτραῖτο τοῦ 1883 ὁ Ἔνσορ πρόσθεσε τὸν κύκλο ἑνὸς καθρέφτη καὶ ἕνα παράδοξο καπέλο. Ἔτσι ἡ προσωπογραφία, ὅλο πικρὴ εἰρωνεία, φαίνεται νὰ παρωδῆ τὴν προσωπογραφία τοῦ Ρούμπενς στὸ Μουσεῖο Ἱστορίας Τέχνης τῆς Βιέννης.



VI. ΟΙ ΣΚΑΝΔΑΛΙΣΜΕΝΕΣ ΜΑΣΚΕΣ (1883 — 135 × 112 ἑκ.). *Βρυξέλλες, Βασιλικὰ Μουσεῖα Καλῶν Τεχνῶν.* — Στὴ «σκοτεινὴ περίοδο» ἀκόμα, ἡ λεπτὴ φλέβα τῆς ἐσωστρέφειας τοῦ Ἔνσορ ξεχύνεται σὲ μία ἀγωνιώδη ἀναζήτηση τοῦ φανταστικοῦ: ἡ σκηνή, μὲ τὴν καθημερινότητα ποὺ τονίζει τὸ παράδοξο, εἶναι ἀπὸ τὶς πρῶτες δοκιμὲς τοῦ εἴδους ποὺ θὰ γίνη τὸ χαρακτηριστικό του.



VII. ΚΑΡΝΑΒΑΛΙ ΣΤΗΝ ΑΜΜΟΥΔΙΑ (1887 — 54 × 96 ἑκ.). *Βρυξέλλες, Βασιλικὰ Μουσεῖα Καλῶν Τεχνῶν.* —Ἐδῶ ὁ Ἔνσορ ξαναζωγράφισε μιὰ θαλασσογραφία τῆς «σκοτεινῆς περιόδου» καὶ τὴ μεταμόρφωσε σὲ σκηνὴ μεταμφιεσμένων. Ἡ παραμυθένια φωτεινότητα, ἡ ὀνειρικὴ ἀτμόσφαιρα ὑποβάλλουν τὴν ἰδέα τῶν μεταβατικῶν ἐτῶν ποὺ θὰ καταλήξουν στὴ «φωτεινὴ περίοδο».



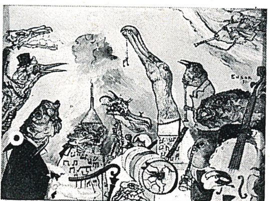
VIII. ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ ΜΕ ΦΡΟΥΤΑ (1889 — 58 × 72 ἑκ.). *Βρυξέλλες, Συλλογὴ βαρόνου Lambert.* — Ἔργο ἐκλεπτυσμένο, μὲ ἁπαλοὺς χρωματισμοὺς καὶ ὑλικό. Ὁ Ἔνσορ, ποὺ ἔχει ἕναν αἰσθησιασμὸ καθαρὰ φλαμανδικὸ καὶ μεγάλη ἀδυναμία γιὰ τὶς γεύσεις καὶ τὶς μυρωδιές, ἐπιτυγχάνει νὰ τὶς ἀποδώση λυρικὰ τυλίγοντάς τις σ' ἕνα ἄυλο φῶς, πλούσιο μὲ τὰ χίλια χρώματα τῆς ἴριδος.



IX. Η ΕΚΠΛΗΞΗ ΤΗΣ ΜΑΣΚΑΣ WOUSE (1889 — 111 × 131 ἑκ.). *Ἀμβέρσα, Βασιλικὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Ἐδῶ ἡ εἰρωνικὴ φαντασία τοῦ Ἔνσορ δημιουργεῖ ἕνα διφορούμενο κλίμα ὅπου ἡ παραίσθηση τοῦ παράδοξου καὶ τοῦ σκληροῦ ἑνώνεται μὲ τὴ γοητεία ἑνὸς θαυμαστὰ ἐξωπραγματικοῦ χρωματισμοῦ· φαίνεται καθαρὰ ἡ πρόθεσή του νὰ νικήση τὴν ἔμμονη ἰδέα τοῦ παράλογου.



X - XI. Η ΕΙΣΟΔΟΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΤΙΣ ΒΡΥΞΕΛΛΕΣ (1888-1889 — 258 × 431 ἑκ.). *Ἀμβέρσα, Βασιλικὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Πανοραμικὴ ἄποψη μιᾶς παράδοξης καὶ σκληρῆς ἀνθρωπότητας ποὺ παρελαύνει σὲ μιὰ ἀποκριάτικη πομπή, ὅπου ὁ Χριστὸς - Ἔνσορ μοιάζει σὰ νὰ ἔχη καταποντιστῆ. Ὁ πίνακας αὐτὸς εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς κορυφαίους τῆς μοντέρνας ζωγραφικῆς.



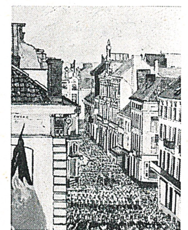
XII. ΤΑ ΖΩΑ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ, ἢ ΟΙ ΤΡΟΜΕΡΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ (1891). *Βρυξέλλες, συλλογὴ La Hulpe.* — Ἐδῶ ὁ Ἔνσορ ἀποδεικνύεται ἄξιος κληρονόμος τοῦ Ἱερώνυμου Μπὸς καὶ τοῦ Μπρέγκελ. Ὅ,τι εἶναι παράδοξο γίνεται φυσικὸ καὶ τὸ καθετὶ εἶναι παράδοξο. Τὰ ζῶα εἶναι παράδοξα, τὰ ὄργανα, οἱ ἦχοι ποὺ βγαίνουν καὶ τὰ ὑλικά, κι ὅλα ἀποδίδονται μὲ ἀμείλικτη διαύγεια.



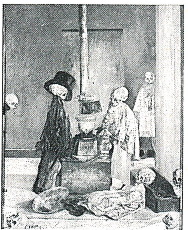
XIII. ΣΚΕΛΕΤΟΙ ΠΟΥ ΔΙΕΚΔΙΚΟΥΝ ΕΝΑ ΚΡΕΜΑΣΜΕΝΟ (1891 — 59 × 74 ἑκ.). *Ἀμβέρσα, Βασιλικὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Ὁ πίνακας εἶναι σφραγισμένος ἀπὸ τὴν ἀγωνία τοῦ ζωγράφου, ποὺ τὸν ἀπασχολεῖ ὁ θάνατος καὶ ἡ γέννηση. Μὲ τὸ διαβολεμένο παιχνίδι, μὲ τὴ σύγχυση τῆς μεταμφιέσεως, μὲ τὴ μαγεία τοῦ χρώματος, ὁ Ἔνσορ θέλει νὰ ἐξορκίση ἐκεῖνο ποὺ δὲν ἐξορκίζεται.



XIV. ΟΙ ΠΕΡΙΕΡΓΕΣ ΜΑΣΚΕΣ (1892 — 100 × 80 ἑκ.). *Βρυξέλλες, Βασιλικὰ Μουσεῖα Καλῶν Τεχνῶν.* — Μερικὰ θλιβερὰ σκιάχτρα μοιάζουν νὰ θέλουν νὰ χτυπήσουν τὸ θεατή, ποὺ εἶναι γοητευμένος ἀπὸ τὰ ἔντονα καὶ βίαια χρώματα κι ἀπὸ τὴν παράξενη μαγική τους δύναμη. Καὶ ὅπως πάντα στὰ ἐμπνευσμένα ἔργα τοῦ Ἔνσορ, ὁ τόνος τῆς συνθέσεως εἶναι ἀληθινὰ φιλντισένιος.



XV. ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΟΔΟ ΦΛΑΝΔΡΑΣ (1891 — 24 × 19 ἑκ.). *Ἀμβέρσα, Βασιλικὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Μὲ τὴ στεγνὴ πινελιὰ ἑνὸς Φλαμανδοῦ πριμιτὶφ ὁ Ἔνσορ μᾶς δείχνει τὴν ὁδὸ Φλάνδρας σημαιοστολισμένη, ἀπ' ὅπου περνάει ἡ παρέλαση τῶν μουσικῶν. Ὁ ρυθμὸς τῶν μορφῶν ἑνώνεται μὲ τὴν ἔκρηξη τοῦ χρώματος γιὰ νὰ κάνη πιὸ ἔντονη τὴ ζωὴ σ' ὅλη της τὴν πληρότητα.



XVI. ΣΚΕΛΕΤΟΙ ΠΟΥ ΓΥΡΕΥΟΥΝ ΝΑ ΖΕΣΤΑΘΟΥΝ (1889 — 75 × 60 ἑκ.). *Φὸρτ Γουόρθ, Τέξας, Η.Π.Α., συλλ. τῆς κ. Robert F. Windfohr.* — Αὐτὴ ἡ σκηνή, ἡ μακάβρια καὶ παράδοξη, εἶναι μιὰ φανταστικὴ σύλληψη τοῦ Ἔνσορ μὲ πολὺ «μαῦρο χιοῦμορ». Ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὸν ἔξοχο χρωματικό της πλοῦτο φανερώνεται κυρίως ἡ ἀνησυχία καὶ ἡ τραγικὴ ἀπομόνωση τοῦ καλλιτέχνη.



XVII. Η ΣΥΜΠΑΙΓΝΙΑ (λεπτομέρεια — 1890). *Ἀμβέρσα, Βασιλικὸ Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Σ' αὐτὴ τὴ χαοτικὴ ὁμάδα, ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸ καρναβάλι τῆς Ὀστάνδης, μοιάζουν νὰ ξεσποῦν παράδοξα ἀνθρώπινα πάθη. Τολμηρὸς συνδυασμὸς ἀποχρώσεων, ὅλη φιλντισένια, ἐπίπεδα μὲ κραυγαλέα χρώματα· λουσμένος στὸν τραχὺ θαλασσινὸ ἀέρα, ὁ πίνακας εἶναι ἕνα ἀριστούργημα.

I



II



III




MES ENSOR
81

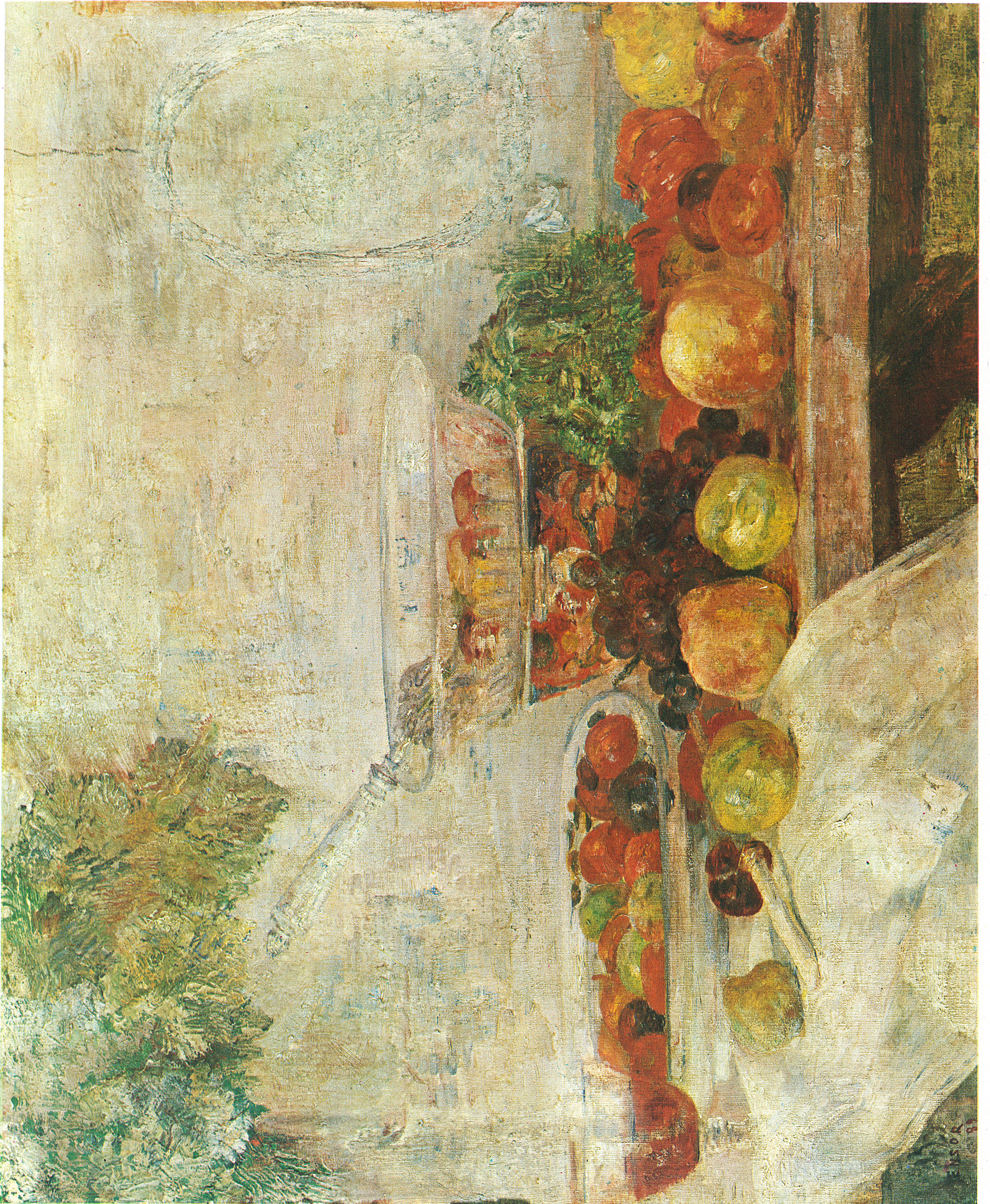
IV






J. Ensor







x




ALE
VIVE JESUS
ROI DE
BRUXLLES
J. ENSOR
1888


VIVE LA SOC ALE
FANFARES DOCTRINAIRES
TOUJOURS RÉUSSI
VIVE
J. ENSOR 1888


ENSOR
91


CIVET
ENSOR




ENSOR
91


Pas de
ENSOR

Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα παρόμοιο ἔργο ἐσημείωσε τέτοια καταπληκτικὴ ἐπιτυχία ὅπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». Ἔγιναν κυριολεκτικὰ ἀνάρπαστα τὰ πρῶτα τεύχη. Γιὰ ὅσους δὲν ἐπρόφθασαν νὰ τὰ ἀποκτήσουν, τοὺς γνωρίζομεν ὅτι τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλοὺζ-Λωτρέκ, Βὰν Γκόγκ, Ντελακρουὰ καὶ Γκωγκὲν θὰ ξανατυπωθοῦν πολὺ σύντομα καὶ θὰ κυκλοφορήσουν στὶς 15 Φεβρουαρίου 1972.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ-Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	**Ρέμπραντ**
Μαντένια	**Γκόγια**
Μποττιτσέλλι	**Νταβὶντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Ντελακρουὰ**
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	**Ντωμιὲ**
Ντύρερ	**Βὰν Γκὸγκ**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Ματὶς**
Ραφαὴλ	**Πικάσσο**
Τισιανὸς	**Μοντιλιάνι**
Χόλμπαϊν	**Ντὲ Κίρικο**
Μπρέγκελ	**Γύζης**
Ἐλ Γκρέκο	**Λύτρας**
Ροῦμπενς	**Βολανάκης**
Βελάσκεθ	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. **Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση**
2. **Ἀναγέννηση**
3. **Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο**
4. **Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ**
5. **Εἰκοστὸς Αἰώνας**
6. **Ἕλληνες Ζωγράφοι**

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει κυκλοφορήσει καὶ κυκλοφορεῖ σὲ ἑκατομμύρια ἀντίτυπα στὴν Ἰταλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία, στὴ Βραζιλία, στὸ Ἰσραήλ, στὴν Ἰαπωνία καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες χῶρες.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Ὁ ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ τοῦ ἔργου εἶναι ἤδη ἕτοιμος, βιβλιοδετημένος, καὶ μπορεῖτε νὰ τὸν βρῆτε στὰ βιβλιοπωλεῖα καὶ στὰ κατὰ τόπους πρακτορεῖα ἐφημερίδων.

Ἡ ἐπεξεργασία ἔγινε μὲ ἠλεκτρονικὰ μηχανήματα, ποὺ ἔφερε εἰδικὰ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἡ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ φέρνει, μὲ τὴν ἐπαναστατικὰ χαμηλὴ τιμή του καὶ τὴν ἐξαιρετική του ποιότητα, τὴ μαγεία τῆς ζωγραφικῆς στοὺς πολλούς! Σὲ ὅλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!

Ἡ ἔκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα καλλιτεχνικὸ γεγονός. Κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας. Καὶ κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴ δική σας ζωή. Ἕνα πραγματικὸ ἀπόκτημα, ἕνα ἐφόδιο, γιὰ σᾶς, γιὰ ὅλη τὴν οἰκογένεια, καί, αὔριο, γιὰ τὰ παιδιά σας. Γιατὶ εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ δὲν «παλιώνει». Σὰν γνήσιο ἔργο τέχνης.